
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Rubio Grandia, Núria; Ballart, Pere, dir. La recepció poètica de Sylvia Plath a les literatures peninsulars. : Una anàlisi comparativa. 2015. 43 pag. (835 Grau en Estudis d'Anglès i Català)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/141528>

under the terms of the  license

**LA RECEPCIÓ POÈTICA DE SYLVIA PLATH A LES LITERATURES
PENINSULARS.
UNA ANÀLISI COMPARATIVA**

Núria Rubio Grandia

Tutor del treball: Pere Ballart Fernández

15/06/2015

Grau d'Estudis d'Anglès i Català

Curs 2014/2015

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ: BIOGRAFIA I MITE DE SYLVIA PLATH	3
OBRA POÈTICA	8
TRADUCCIONS	13
CROSSING THE WATER (1971): "Mirror"	17
ARIEL (1965): "Daddy"	22
WINTER TREES (1971): "Mary's Song"	27
BIBLIOGRAFIA.....	32
ANNEXOS.....	34

INTRODUCCIÓ: BIOGRAFIA I MITE DE SYLVIA PLATH

L'any 2003, una productora anglesa presentava la pel·lícula "Sylvia", dirigida per Christine Jeff, sobre la vida de Sylvia Plath –més concretament, sobre el seu matrimoni amb Ted Hughes i el seu tràgic final. Tot i que la pel·lícula no passava de ser un melodrama qualsevol, la presentació venia carregada de polèmica perquè Frieda Hughes, filla de Sylvia Plath i Ted Hughes, s'havia oposat a la filmació d'una pel·lícula que furgava en la vida de la seva mare i la tergiversava per fer-la semblar una dona gelosa, amargada i frustrada rere l'èxit del seu marit. El mateix any, el 2003, Frieda publica un poema a la *Tatler Magazine* en què rebutja oferir les paraules de la seva mare, sacrificar-les, per a fer-ne un espectacle: *they think / I should give them my mother's words / To fill the mouth of their monster, / Their Sylvia Suicide Doll*. L'anècdota de la pel·lícula demostra com les seves paraules i, sobretot, la seva poesia, d'una qualitat extraordinària, han estat sovint obstruïdes per la morbositat fàcil del seu suïcidi i el matrimoni amb un poeta conegut, i qualsevol estudi de la recepció de Plath fa bé de tenir-ho en compte. Sigui com sigui, des de la seva mort a Londres el febrer de 1963, i més encara després de la publicació pòstuma d'*Ariel* (Faber & Faber, 1965), el mite de Plath no ha deixat de créixer.

No obstant això, hi ha altres mites, ja no el de Plath de manera singular, sinó altres molt poderosos de la tradició occidental que aquesta poeta semblava encarnar, i que, com explica Susan Bassnet (1987) al seu assaig sobre l'autora, han influït les lectures que se n'han fet de la seva obra. El primer d'aquests mites és el "Doomed Poet": aquella persona tocada per una grandesa que l'obliga a escriure poesia, però que, al seu torn, causa la mort del/la poeta, sovint de manera voluntària. En la tradició anglesa hi trobem casos abastament: Chatterton, Shelley, Keats i Byron, que personficaven la imatge del *poeta perdut o condemnat* fins i tot per a aquells que no havien llegit mai la seva poesia. El fet que parlem d'una dona poeta ens condueix, com diu Bassnet, a un segon mite: el de la "Frustrated Female", la pobre dona a qui han trencat el cor i que pateix un sofriment tan gran que ha d'acabar amb tot, com Christina Rossetti, Emily Brönte o Marina Tsvetayova i, en el cas de Sylvia Plath, "the woman whose broken marriage led her to suicide" (Bassnet, 1987: 1). La crítica va acostumar-se a llegir l'obra de Plath a partir d'aquests dos mites. Més tard, a partir del moviment feminista dels setanta, un altre s'hi va sumar: "the Deprived Woman", la dona en posició de

desavantatge respecte l'home, a la qual ha estat vedada la plenitud com a escriptora, mare i amant a causa de l'opressió de la societat sobre el seu gènere.

Si bé és cert que les tres figures toquen, ni que sigui tangencialment, la trajectòria vital i creativa de Plath, el seu poder sembla reduir i simplificar una complexa personalitat que va crear una obra polifacètica. Sylvia Plath, la individual i desmitificada, va néixer a Boston el 1932. Era la primera filla d'Otto Plath, un polonès de parla alemanya que feia de professor de Biologia a la Universitat de Boston, i d'Aurelia Schober, filla d'immigrants austríacs que va deixar la seva feina de mestra després de casar-se. Els seus pares, l'ambient de rigidesa germànica de casa i, sobretot, la mort del seu pare quan Sylvia tenia 9 anys, han marcat molts dels seus poemes, com els cèlebres "Daddy" i "Lady Lazarus", que exemplifiquen, tot i que Sylvia no tenia ascendència jueva, que "en las fantasías que enhebra en torna a su padre le ve siempre germano, ario, antisemita, relacionándole con las matanzas nazis de judíos" (Pardo, 2003: 15). Un cop mort el seu pare, la seva mare torna a fer de mestra i treballa amb abnegació, obsessionada amb la idea de sacrificar-se pels seus fills, als quals exigia, a canvi, l'èxit.

Aquestes exigències ja havien arrelat en Sylvia Plath des de ben petita. Començà a escriure poemes amb 8 anys i a enviar-los a diferents revistes perquè els publicuessin. Sempre va ser una alumna brillant, guanyadora de beques i nombrosos premis literaris. Després de graduar-se a l'institut amb qualificacions excel·lents, va guanyar una beca per a estudiar a l'Smith College, on l'animaven a escriure, admirats pel seu talent. Així, el desig infantil de ser escriptora es va anar convertint en la seva disciplina diària. No obstant l'èxit acadèmic, el 1954, quan torna d'un estiu a Nova York, pateix una crisi nerviosa i el seu primer intent de suïcidi. Aquest fet apareix narrat en la novel·la biogràfica *The Bell Jar* i ha estat un dels motius per a analitzar la seva obra des de la psicoanàlisi i justificar una visió de Plath esquizofrènica, inestable i malalta que expliqués el seu suïcidi final. Aquesta lectura, però, oblida que la novel·la parla d'un intent de suïcidi que *fracassa* i, com defensa Bassnet (1987 : 122), sobretot parla "about a woman who learns how to live with herself and how to come to terms with the world."

L'hivern següent, després de mesos de tractament psiquiàtric i electro-xocs, Plath es reincorpora a la vida universitària i segueix guanyant premis de poesia, li concedeixen una estada a Harvard, segueix un curs de creació literària, i escriu una tesi sobre Dostoievski. Quan acaba els estudis a la universitat, amb màximes qualificacions, guanya una beca Fulbright i marxa a estudiar literatura anglesa a Cambridge, a

Anglaterra. Allà, el 1956, coneix Ted Hughes, del qual Plath havia llegit la seva obra. Es casen aquell mateix any, al juny, i es traslladen a viure a un pis de Cambridge mentre ella estudiava i ell feia de professor en una escola. L'any següent tornen als Estats Units i ella comença a fer de professora a la universitat on havia estudiat. Les classes a la universitat no li deixen tot el temps que voldria per a escriure i pren una decisió dura però valenta: el 1958 abandona la carrera acadèmica, deixa de fer classes a la universitat per a dedicar-se plenament a la literatura, confiada en el seu talent.

Entre 1958 i 1959 vivien a Boston. Allà, Sylvia assistia a les classes de Robert Lowell a la universitat i hi va conèixer la poeta Anne Sexton. Més tard, la poesia de Plath ha estat comparada amb la de Robert Lowell, per la seva vessant de poeta "confessional", i amb Sexton, per la temàtica femenina i la recurrència del tema de la mort. Anys després d'aquelles classes, la mateixa Plath va escriure que allò que la interessava dels poemes de Lowell era "this intense breakthrough into very serious, very personal emotional experience, which I feel has been partly taboo" (Plath dins Álvarez, 2002 : 38). És per aquest motiu que el crític de poesia Al Álvarez prefereix dir que la poesia de Plath no es tornà completament confessional en conèixer Lowell, sinó que, més aviat, "instead of a style, she took from him a freedom" (Álvarez, 2002 : 38), en va agafar la llibertat d'explorar els temes tabú.

Després de passar uns mesos viatjant pels Estats Units, Plath i Hughes passen unes setmanes al refugi per a intel·lectuals a de Yaddo, i és allà on acaba d'enllestir i revisar el seu primer llibre de poemes, *The Colossus*, que va publicar-se el 1960. Aquell mateix any, Sylvia queda embarassada i el matrimoni torna a Anglaterra on va néixer la seva filla Frieda. Aquells qui van conèixer el matrimoni per aquella època, asseguren que Plath va ser absorbida completament per la seva filla, pel seu paper de mare. Al Álvarez (2002) diu que, quan la va conèixer, la primavera de 1960, "Sylvia seemed effaced, the poet taking back seat to the young mother and housewife" (22). No obstant això, Plath no va deixar d'escriure. Precisament per aquella època van llogar l'estudi del poeta W. S. Merwin i, com ens informa Jesús Pardo (2003), el matrimoni es tornava per poder anar-hi a escriure: "Sylvia Plath por la mañana y Ted Hughes por la tarde" (37). A més, quan va néixer Frieda, Plath ja havia escrit més de la meitat de la seva novel·la *The Bell Jarr*, i va enllestir-la durant els mesos següents.

Cansats de Londres, el 1961 el matrimoni es trasllada a Devon, a una casa antiga i gran, envoltada de camp i d'arbres que més tard serien l'origen de poemes com "Elm" o "The Moon and The Yew Tree". Sylvia Plath semblava entusiasmada amb la seva nova

vida al camp: aprèn a muntar un cavall al qual anomenarà Ariel, com un dels seus llibres, es dedica a l'apicultura -influència del seu pare, que era un expert mundial en la vida de les abelles, i de la qual han nascut poemes com "Stings" o "The Bee Meeting", que juguen amb la dolçor i el dolor relacionades amb aquests insectes- i és allà on s'acostuma a Anglaterra i deixa d'enyorar Amèrica. El gener d'aquell any neix el seu segon fill, Nicholas. Sylvia tornava a escriure -poemes que després sortirien a *Ariel* i *Winter Trees*- i fa viatges contínuament de Devon a Londres, on treballava a la BBC.

L'idil·li de la casa de camp va durar poc. Ted Hughes va enamorar-se d'Assia Gutmann, una poeta israeliana que havia estat veïna del matrimoni quan vivien a Londres. Per aquest motiu, el desembre de 1962 Sylvia Plath es trasllada a Londres amb els seus fills. A partir d'aquí comença el que ha estat considerat per la crítica com l'època més important de la producció poètica de Sylvia Plath. La majoria de poemes d'*Ariel* i *Winter Trees* provenen d'aquest temps, juntament amb alguns de *Crossing the Water*. En una nota que va preparar per a la BBC, Plath va dir que els seus darrers poemes només tenien una cosa en comú: "they were all written at about four in the morning" (Álvarez, 37). Efectivament, als seus Diaris explica que es llevava cada dia a les quatre del matí, preparava grans quantitats de cafè i escrivia fins que els seus fills es despertaven. Álvarez (2002) compara el darrer any de vida de Plath amb "the marvellous year in which Keats produced nearly all the poetry on which his reputation finally rests" (Álvarez, 34), i afegeix que, després d'anys de provatures, d'escriure curosament, sempre rescrivint i consultant el Thesaurus, ara, sense perdre la disciplina, "the poems flowed effortlessly" (Álvarez, 34).

La figura de dona abandonada sovint fa oblidar que va ser precisament durant l'any posterior a la separació quan Sylvia va escriure gran part de la seva poesia, precisament els poemes que li han donat més reconeixement com a poeta (no com a dona abandonada, suïcida o maleïda), en els quals la crítica diu que va trobar la seva pròpia veu. Després, malalta per la grip, cansada, enmig de l'hivern més fred en cent anys a Londres, amb restriccions d'electricitat i massa soledat, llavors sí, va suïcidar-se. L'octubre de 1962, Plath escriu a la seva mare: "I am a writer. I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life; they will make my name." (Plath dins Muschietti, 2013: 8). Els seus poemes havien de "fer el seu nom", com diu l'expressió anglesa, però no podem saber si l'acte final va fer més bé a la seva poesia, mantenint-la en la història i en l'imaginari, o més mal, empenyorant-ne el sentit, com si quan Plath escrivia ja hagués planejat el seu final i la seva mort fos la clau de lectura

que ha d'obrir tots els panys dels seus poemes. Sigui com sigui, la potència mítica de la biografia de Plath no ens impedirà de pensar com un dels seus traductors, Xoán Abeleira (2008 : 17), quan diu que "su obra está muy por encima de su mito, y su muerte supuso una pérdida inmensa para los amantes de la Poesía en mayúscula."

OBRA POÈTICA

Només una novel·la i un llibre de poemes de Sylvia Plath van ser publicats en vida seva: *The Bell Jar* (Heinemann, 1963), sota el pseudònim de Victoria Lucas, i *The Colossus and Other Poems* (Heinemann, 1960). La resta d'obres van ser editades pòstumament per Ted Hughes, ja que, en morir Plath sense testament, els drets sobre la seva obra quedaven en mans del seu ex-marit. També és cert, però, que des dels 8 anys Sylvia Plath mai va deixar d'enviar els seus escrits a diaris i revistes com *The Observer*, *The New Stateman*, *The Review*, *Encounter*, *London Magazine* o *The New Yorker* (Ramos Chouza, 12)¹. No obstant això, aquestes publicacions de poemes esparsos no van arrelar en el públic amb la mateixa força amb què ho feren els volums de poesia publicats posteriorment.

El desembre de 1959, durant les cinc setmanes que ella i Hughes van passar a Yaddo (un espai per a artistes de l'Estat de Nova York), Sylvia Plath va acabar la redacció del seu primer llibre de poemes, *The Colossus and Other Poems*², que es publicaria el 1960. Tot i que feia anys que escrivia alguns d'aquests poemes, haver conegut Robert Lowell i Anne Sexton a la Universitat de Boston el 1958 és el que li va donar l'empenta per enllestir-los. Lowell i Sexton, va dir més tard Plath, li havien donat la llibertat d'anar cap a una vessant més personal de la poesia (Pardo, 2003). Ted Hughes explica que, des de ben jove, Plath començà a unir els seus poemes en un hipotètic poemari que, de tant en tant, presentava a diverses editorials i premis literaris. Amb els anys, el llibre va anar evolucionant, guanyant i perdent poemes, i canviant de títol fins arribar a la versió definitiva de 1960 (Hughes, 2008).

En aquest primer llibre, Plath prova diferents formes i experimenta amb les imatges. Sovint són poemes volgudament intel·lectuals, repton la capacitat del lector per a entendre les al·lusions i per a seguir el jo poètic en els jocs complexos que formen les paraules (Bassnet, 1987: 34). La crítica consultada coincideix en què *The Colossus* fou la culminació del seu aprenentatge en l'art de la poesia. (Bassnet, 1987; Álvarez; 2002; Pardo, 2003;). Aquest "art" es pot entendre també en el sentit d'artesanía, perquè Plath entenia l'escriptura poètica com un ofici (*craft*, en el sentit d'ofici manual, artesà) i, el poema, com a artefacte que podia ser millorat amb molta feina, concentració i esforç:

¹ Manuel Ramos Chouza, Nota biogràfica p.12

²*The Colossus and Other Poems*. London: Heinemann, 1960; New York: Knopf, 1962. Les edicions posteriors van aparèixer amb el títol abreviat *The Colossus*.

"She wrote her first poems very slowly, Thesaurus open on her knee, in her large, strange handwriting, like a mosaic. (...) Each poem grew complete from its root, in that laborious inching way, as if she were working out a mathematical problem." (Hughes dins Bassnet, 36)

El següent recull de poemes ja va ser publicat pòstumament. *Ariel*³ (Faber & Faber, 1965) és l'obra que la va donar a conèixer mundialment i que la crítica encara considera la seva obra més important. L'obra contenia 40 poemes escrits entre l'octubre de 1962 i febrer de 1963. Plath va estar preparant el llibre abans de morir, però Ted Hughes va ser l'editor de la versió final. Aquest fet no ha estat exempt de polèmica, d'una banda, perquè la figura de dona abandonada creava fortes reticències sobre el fet que l'ex-marit edités la seva obra, i, de l'altra, perquè Hughes va canviar l'ordre originalment previst per Sylvia Plath per a aquesta col·lecció i hi va afegir alguns poemes que ella no havia pensat incloure-hi.

Durant les dues dècades següents, Ted Hughes va anar editant i publicant la gran quantitat de poemes que Sylvia va escriure en els darrers anys de la seva vida. Després d'*Ariel*, Hughes va editar *Uncollected Poems. Crossing the Water*⁴ (London Faber & Faber, 1971). El llibre contenia 34 poemes escrits entre els dos llibres anteriors, aplegats com a volum per Ted Hughes. De la primera edició, se'n van imprimir 7000 còpies amb el títol abreviat *Crossing the Water*, que és el que adoptaran les reedicions posteriors. El següent recull de poemes que va aparèixer va ser *Winter Trees*⁵ (Faber & Faber, 1971). Contenia alguns dels seus últims poemes i l'obra en vers per a ràdio *Three Women*. Aquesta llarg poema, *Three Women*, ja havia estat publicat per Turret Press el 1968 en una altra edició limitada de 150 còpies. A la nota introductòria, Ted Hughes, assegura que aquests poemes van estar escrits durant els nou darrers mesos de la vida de l'escriptora i que provenen de la mateixa fornada que els poemes d'*Ariel*. No obstant això, ni *Crossing the Water* ni *Winter Trees* no són poemaris pensats com a tal per l'autora, sinó que va ser Ted Hughes qui va fer de compilador i els va publicar pòstumament.

Entre l'experimentació temàtica i formal de *The Colossus* i els poemes escrits durant els darrers divuit mesos de la seva vida, Sylvia Plath evoluciona cap al què la

³ *Ariel*. London: Faber & Faber, 1965; New York: Harper & Row, 1966.

⁴ *Uncollected Poems. Crossing the Water*. London Faber & Faber, 1971; New York: Harper & Row, 1972.

⁵ *Winter Trees*. London, Faber & Faber, 1971; New York: Harper & Row, 1972.

crítica anomena "la seva pròpia veu". Per a explicar-ho, Bassnet fa servir la metàfora de la dona que aprèn a ballar des de l'intel·lecte:

She would begin by intellectuallising movement, by thinking it all through consciously. The result of this kind of learning is that the woman *does* learn to dance (...), but there is a tiny hiatus between the thought and the step. When she has finally mastered the art of dancing (...) the body will move without the conscious mind telling it how to go. Movement and thought will have become one. (Bassnet, 55-6)

Anne Sexton també constata aquest canvi i prefereix la imatge dels poemes empresonats⁶: els primers poemes eren dins una gàbia (que no era ni tan sols la seva pròpia gàbia), no tenien una veu pròpia, no deien la veritat ni es cedien la llibertat de ser ells mateixos (Sexton dins Bassnet, 54). En canvi, els poemes del final escapen de qualsevol gàbia i cavalquen sense por, igual que la *blanca Godiva* del poema "Ariel", que dóna el títol al recull i que, significativament, era el nom del cavall que Plath muntava a Devon.

La mateixa Plath ens dóna una clau important per a entendre en quin sentit eren diferents els primers i els darrers poemes: "My first book, *The Colossus*, I can't read any of the poems aloud now. I didn't write them to be read aloud. In fact, they quite privately bored me" (Plath dins Álvarez, 2002 : 39) . Álvarez (2002) defensa que el doll sobtat de poesia que brollava de Plath durant els últims mesos té el seu origen en la insistència de l'autora en què els poemes havien de ser llegits en veu alta, i és aquesta norma el que tots tenen en comú. Ell mateix explica com Sylvia, a finals de 1962, li va voler ensenyar els seus darrers poemes, però no li va deixar llegir-los personalment, sinó que va insistir en què els escoltés.

A principis dels seixanta, diu Álvarez (2002) era estrany cenyir-se tècnicament a que els poemes es poguessin llegir en veu alta. Encara era un període d'alt formalisme en què imperava un estil acadèmic que i limitava l'expressió de sentiments a favor de l'artifici i la formalitat dels versos iàmbics. Jesús Pardo (2003) assegura que els poetes anglesos dels anys 50-60 parlaven de les seguretats i complaences de la vida tranquil·la i evitaven les veritats incòmodes i destructives, tant internes com externes. Plath, en

canvi, no seguia la moda ni en la forma ni en el fons. La seva poesia és plena de força i violència, des de la temàtica, que ofereix una visió hostil del món, contra el qual el jo s'erigeix i se'n defensa, fins la sonoritat, sovint explosiva.

La crítica ha utilitzat diferents termes a l'hora d'intentar explicar i definir l'obra poètica de Sylvia Plath: confessional, perquè parteix de la pròpia experiència i atorga al jo una posició preeminent; suïcida, pel seu final, però també per la recurrència amb què tracta el tema de la mort; pre-feminista, perquè els seus poemes donaven forma a models, discursos i problemàtiques de dona abans que arribés l'onada feminista dels 60; i extremista perquè les associacions d'imatges que fa servir se situen en un punt extrem de la realitat, just abans del què Freud anomenava "treball oníric, entre la psicoanàlisi i el surrealisme (Álvarez dins Pardo, 1974).

En els seus poemes hi ha una dialèctica constant entre la vida i la mort, començant per la del seu pare, però també amb referències constants a morts col·lectives, com l'holocaust. Parla de la maternitat en diferents vessants: com a metàfora de creació i fecunditat, en la qual la sang i la lluna, relacionades amb la menstruació, són el símbol d'una capacitat perduda i malbaratada, (*Unloosing their moons, month after month, to no purpose*⁷), però també la maternitat com a dimensió política que implica exposar o defensar un altre ésser humà dels horrors del món, com la mare de *Three Women* que pregunta, mirant un nadó: *Can such innocence kill and kill?*.

El nou estil d'*Ariel* també s'aprecia en els llibres publicats posteriorment, *Winter Trees* i, en menor mesura -en un estadi intermig de la seva poesia- *Crossing the Water*. *Winter Trees* conté precisament el poema per a tres veus "Three Women", que es considera com la transició de l'estil de Plath per la seva "poesía directa y conversacional, evitando las contorsiones idiomáticas" (Pardo, 2003: 47). Seria difícil observar una hipotètica evolució en els poemes de Plath si ens fixéssim en els volums citats anteriorment, ja que hi ha moltes diferències entre les edicions, i també perquè els reculls estan aplegats segons exigències d'edició alienes a una voluntat cronològica. Aquesta voluntat, però, sí és present en el que segurament és el llibre de poesia de Sylvia Plath més important: els *Collected Poems*⁸ (Faber & Faber, 1981). Va ser editat per Ted Hughes, que hi va incloure 50 poemes seleccionats d'entre la seva obra de joventut i altres poemes inèdits, tots ordenats de manera cronològica. Va ser el llibre guanyador del Premi Pulitzer de poesia el 1981.

⁷ Del poema "The Munich Mannequins".

⁸ *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes, London: Faber & Faber, 1981; New York: Harper & Row, 1981.

L'edició americana dels quatre llibres anteriors és diferent de la britànica pel què fa a l'ordre i el número de poemes. Si a això hi afegim el fet que la primera edició d'*Ariel* ja no respectava la versió que havia preparat Plath, o que en edicions posteriors hi ha poemes que apareixen tant a *Ariel* com a *Winter Trees*, tenim un desordre editorial considerable. Per tal de reparar, en part, aquest fet, el 2004 apareix una novetat interessant. Frieda Hughes, filla de Plath i també poeta, publica *Ariel. The restored edition*⁹ (Faber & Faber, 2004). Aquesta edició restitueix, per primera vegada, la selecció i l'ordre dels poemes tal com l'autora els va preparar abans de morir. A més, inclou el facsímil del llibre manuscrit de Sylvia Plath, així com algunes notes sobre els poemes que ella mateixa va fer per a la BBC. En la introducció, Frieda diu que la seva mare volia que el llibre comencés amb la paraula *Love* i acabés amb *Spring* (la qual cosa només s'ha respectat en l'edició restituïda) i que, en el procés de separació, el llibre significava "the resolution to a new life, with all the agonies and furies in between" (Frieda, 5). En quant als canvis que va fer el seu pare sobre el llibre, Frieda explica que ell era conscient de "the extreme ferocity with which some of my mother's poems dismembered those close to her" (5). D'una banda, molts poemes afectaven negativament familiars i coneguts i, de l'altra, Ted Hughes sabia que alguns dels poemes no havien estat acceptats per diverses revistes per la seva "naturalesa extrema" i, finalment, va extreure'n "some of the most lacerating poems" perquè volia "to give the book a wider perspective in order to make it acceptable to readers, rather than alienate them" (Frieda, 4). Per tant, el llibre editat per Frieda ens ofereix la versió original d'*Ariel* i aporta una mica de llum a els canvis editorials de l'obra de Plath.

⁹*Ariel. The Restored Edition*. Ed. Frieda Hughes, London: Faber & Faber, 2004; New York, HarperCollins, 2004.

TRADUCCIONS

Com ja hem explicat, de Sylvia Plath només se'n va publicar una novel·la i un llibre de poemes en vida seva. La resta de llibres van ser publicats pòstumament i amb grans diferències entre les edicions pel que fa al nombre, l'ordre i la tria dels poemes, sobretot en el cas d'*Ariel*. Que la seva obra més àmpliament reconeguda sigui tant diferent d'una edició a una altra és un fet interessant a l'hora d'estudiar com se l'ha traduïda. En un primer anàlisi de les traduccions, ens hem fixat en aspectes com quina edició han triat els traductors, si n'expliquen els motius o com defineixen l'obra de Plath en les notes amb què presenten l'autora i que són, al cap i a la fi, la carta de presentació de Plath en les literatures catalana i espanyola. Advertim, però, que aquesta no és la llista completa de les traduccions de Plath publicades a la península, sinó d'aquelles que ens han semblat més rellevants.

El primer llibre de poesia traduïda de Plath publicat a la península el devem a Jesús Pardo, que va traduir la seva poesia al castellà el 1974 en el llibre *Sylvia Plath - Antología texto bilingüe*¹⁰ (Plaza & Janés, 1974). Inclou un assaig biogràfic sobre l'autora bastant extens i complet i alguns apunts sobre la prosòdia anglesa a càrrec del mateix traductor. Conté 30 poemes seleccionats de *The Colossus*, 14 de *Crossing the Water*, i 14 de *Winter Trees* i alguns fragments del poema per a tres veus *Three Women*, inclòs en el volum de *Winter Trees*. Hem de tenir en compte que, quan Jesús Pardo va preparar aquestes traduccions, encara no comptava amb l'obra completa que Ted Hughes publicà el 1981. Per tant, aquesta versió segueix l'ordre, selecció dels poemes i informacions diverses que oferien les primeres edicions angleses, sense les notes o les esmenes del posterior *Collected Poems*. Curiosament, tot i que Pardo assegura en l'assaig biogràfic introductori que els poemes d'*Ariel* són "sus verdaderos poemas" i en lloa els resultats, finalment aquest és precisament l'únic llibre que no apareix en l'antologia. Sí que trobem, però, una traducció parcial de "Daddy" dins la nota biogràfica, de la qual Pardo se'n serveix per parlar de la relació de Plath amb el seu pare.

La següent traducció de poesia de Plath no va arribar fins el 1985, però se'n van publicar dos de cop: *Arbres d'hivern*¹¹ (Llibres del Mall, 1985), traduït al català per

¹⁰ *Sylvia Plath - Antología texto bilingüe. Selecciones de poesía universal*. Trad. de Jesús Pardo. Barcelona: Plaza & Janés, 1974; Madrid: Visor Libros, 2003.

¹¹ *Arbres d'hivern*. Trad. de Montserrat Abelló. Barcelona: Llibres del Mall, 1985.

Montserrat Abelló i *Ariel*¹² (Hiperión, 1985), traduït al castellà per Ramon Buenaventura. *Arbres d'hivern* és, doncs, la primera obra de Sylvia Plath traduïda al català. El llibre inclou el pròleg "Sylvia Plath o la sintaxi del sentiment" escrit per Marta Pessarrodona i el poema per a tres veus *Three Women*, complet. Abelló es basa en l'edició anglesa compilada per Ted Hughes, que inclou alguns poemes del volum d'*Ariel* originalment pensat per Plath. Pessarrodona introdueix el llibre en la cultura catalana per l'escaire feminista, ja que presenta el llibre com un recull on podem veure que Plath "amb gust pel risc vital i l'horror existencial del ser contemporani, va demostrar que es podia fer literatura des d'un cos i una ment de dona" (1985 : 17).

Per la seva banda, l'*Ariel* traduït per Ramon Buenaventura ens dóna l'oportunitat de llegir aquest llibre, per primera vegada, en castellà, ja que Jesús Pardo el va ometre en l'antologia de 1974. En les notes finals d'aquesta traducció, Ramon Buenaventura ens adverteix que d'aquesta edició no té afany d'erudició, ni busca qualificació universitària ni crítica, i rebutja decididament "el lucimiento en la glosa", això és, en les explicacions dels poemes que ofereix al final. No obstant això, l'edició conté una introducció que, entre altres coses, ens fa l'enorme favor de classificar els poemes d'*Ariel* segons van aparèixer en la versió prevista per Plath, en l'edició de 1965, la de 1968 (ambdues britàniques) i l'edició nord-americana de la 1968. Ramon Buenaventura explica que, davant aquest desgavell, es trobava en la disjuntiva de "montar un nuevo Ariel para la versión española", o bé "respetar lo deseado por Sylvia Plath" (1985: 12). No obstant això, cap d'aquestes possibilitats li va semblar sensata, perquè afegien confusió a la que ja existia i, finalment, va triar la versió nord-americana senzillament perquè té tres poemes més que la resta. Aquesta edició d'Hiperión també conté un quadre cronològic de la vida de l'autora, i una breu nota per a cada poema en què s'indica el dia en què va ser escrit i unes explicacions que són decididament breus, d'una banda, perquè la poesia "no tolera más notas que aquellas que sirven para restablecer las claves que el poeta, en el momento de escribir, consideraba razonablemente comprensibles" i, per tant, Buenaventura adverteix que aquestes notes només "tratan de situar al lector hispanohablante en situación parecida a la que se halla el lector anglosajón ante la obra de Plath" (Buenaventura, 1985: 179).

Gairebé una dècada més tard, l'obra més important de Plath també ens arriba en català: *Ariel*¹³ (Columna, 1994). És l'única edició catalana de Plath en què l'Abelló

¹² *Ariel*. Trad. de Ramon Buenaventura. Madrid: Hiperión, 1985.

¹³ *Ariel*. Trad. de Montserrat Abelló i Mireia Mur. Barcelona: Columna, 1994.

comparteix el seu lloc com a traductora. Escrit a quatre mans amb Mireia Mur, segueix l'ordre de l'edició britànica de 1968. És l'únic llibre d'aquesta llista que no presenta introducció, notes, ni cap tipus d'explicació: només els poemes -això sí- en versió bilingüe. Mireia Mur explica en un article com va començar a traduir l'*Ariel* en la mateixa època en què Abelló preparava *Àrbres d'hivern* per a Edicions del Mall. En saber-ho, Abelló va proposar-li d'enllestir l'*Ariel* plegades. La seva idea era publicar-ho en la mateixa col·lecció del Mall, Poesia del Segle XX, però després de plegar l'editorial, no va sortir a la llum fins el 1994, a Columna (Mur, 2007: 98).

El 2004 va aparèixer la primera traducció completa de *Winter Trees* al castellà, a càrrec de Manuel Ramos Chouza¹⁴. La nota biogràfica introductòria explica que es van fer servir els poemes de l'edició anglesa del llibre de 1971 i fa un repàs de les revistes i antologies de poesia en què apareixen alguns poemes esparsos. A més, ens indica que tres dels poemes inclosos ("Lesbos", "The Swarm" i "Mary's Song") també formaven part de l'edició americana d'*Ariel* publicada el 1966. També conté la primera traducció completa castellana de *Three Women* i algunes notes que faciliten la comprensió de referències culturals com la figura de Leda, el país mític Lyonesse o els problemes de la talimomida durant els anys 50 i 60.

Dos anys més tard, el 2006, es apareix el volum de traduccions catalanes de Sylvia Plath més complet dels publicats fins ara. Segueix l'edició dels *Collected Poems* (1981) i en recull 102 poemes que van des de febrer de 1960 fins el 5 de febrer de 1963, dies abans de la mort de l'autora. Aquests anys es consideren l'època de plenitud creativa de Sylvia Plath, tant per la quantitat de poemes escrits -a vegades, fins 3 al dia- com pel canvi què s'hi observa respecte l'obra anterior. En la introducció, la mateixa Abelló ens explica que, després de traduir el llibre *Crossing the Water* (1971), va decidir incloure els altres dos que ja havia traduït de Plath, *Winter Trees* i *Ariel*, i que estaven exhaurits. Més tard, però, va rebre l'edició restituïda d'*Ariel* editada per Frieda Hughes, filla de Plath, i va decidir fer els canvis convenients en l'ordre i el nombre de poemes per tal que el resultat final fos tal com l'autora havia previst originalment. Al final, però, afegeix la secció "Altres poemes" per a incloure els que queden fora de l'*Ariel* restituït i 7 poemes esparsos més que mai havien estat traduïts al català. També en la introducció, Abelló justifica la decisió de no incloure-hi *The Colossus* perquè va considerar que no tenia la mateixa qualitat que els llibres posteriors. *Winter Trees* i *Ariel*

¹⁴ *Árboles de invierno (Winter Trees)*. Trad. de Manuel Ramos Chouza. Madrid: Hiperión, 2002.

estan escrits, diu Abelló, "amb una força i un estil amb el qual ens identifiquem, basat en el ritme intern i el significat profund de les paraules" i *Crossing the Water*, escrit entre 1960 i 1961, ja comença a tenir un canvi d'estil, mentre *The Colossus* encara està molt influenciat per la poesia anglesa escrita aleshores. Per tant, *Sóc vertical* neix amb la voluntat d'oferir la traducció catalana de la part més significativa de l'obra de Sylvia Plath i és l'única traducció, tant catalana com castellana, que restitueix el seu llibre més important de la manera en què l'autora el va concebre.

Finalment, el 2008 es va publicar *Poesía completa. Sylvia Plath*¹⁵ (Bartleby, 2008) a càrrec del traductor Xoán Abeleira, que ens ofereix el monumental *Collected Poems* de 1981 en castellà. Abeleira escriu una "Nota del traductor" introductòria en la qual explica que, mentre preparava la traducció, s'adonava que les veritats que corrien sobre Plath eren, en molts casos, fal·làcies. Pel que fa a l'estil de la seva poesia, Abeleira la presenta com una "poeta visionaria" que "trasciende la pura anécdota biogràfica de la que parte, otorgándole a su vivencia un carácter universal" (2008: 20). L'obra inclou la introducció de Ted Hughes a l'edició original i més de 120 pàgines de notes als poemes, amb informació que Hughes ja va incloure a l'edició anglesa, però també amb nombroses notes del traductor sobre dubtes, justificacions o explicacions molt interessants respecte les dificultats que presentaven alguns versos en passar-los de l'anglès al castellà. L'obra d'Abeleira, doncs, té el mèrit de ser la primera traducció de l'obra poètica completa de Sylvia Plath publicada a la península¹⁶.

¹⁵ *Poesía completa*. Trad. i notes de Xoán Abeleira. Velilla de San Antonio (Madrid): Bartleby, 2008.

¹⁶ És la segona traducció dels *Collected Poems* es publica el món, segons Abeleira (2008: 24).

***CROSSING THE WATER* (1971): "Mirror"**

El poema que ara analitzarem, "Mirror"¹⁷, forma part del llibre *Crossing the Water* (1971) i ens serveix com a mostra de les característiques generals d'aquest recull. Si recordem l'evolució de la poesia de Sylvia Plath, aquest llibre pertany a la transició entre l'estil més formalment rígid o acadèmic de *The Colossus* (1960) i l'alliberament que suposa la veu d'*Ariel* (1965) i *Winter Trees* (1971). La majoria dels poemes de *Crossing the Water* estan escrits el 1960 i 1961, amb algunes excepcions de principis de 1962. Formalment, una de les característiques d'aquest anys de producció de Plath són els versos de tirada llarga i regular, sense estrofes, o bé amb estrofes molt més llargues que les de la seva producció posterior. Segurament, el poema més conegut d'aquest volum és "I am vertical" (tant, que dona el títol l'antologia preparada per Montserrat Abelló), però hem triat "Mirror" per les possibilitats d'anàlisi que oferien les diferents solucions dels traductors.

El poema està dividit en dues parts clarament diferenciades, tant en la forma com en el contingut, igual que "I am vertical". En la primera part, el poema sembla una aportació més al tema recurrent de la fidelitat de la representació, les diferències entre realitat i ficció, la subjectivitat com a element distorsionador de la realitat o la transfiguració del subjecte en l'objecte que observa. Aquests temes continuen desenvolupant-se en la segona part, però s'hi afegeixen altres elements (sobretot als darrers versos) que condueixen el poema cap a altres camins: el mirall ara és un llac que va engolint la joventut d'una dona cada cop que s'hi emmiralla. Ella prefereix la llum ideal, romantitzada, de la lluna i les espelmes, però la imatge del llac no menteix: la vellesa, a través del temps, va pujant a la superfície "com un peix terrible". El poema, llavors, esdevé també una mirada al problema de les representacions idealitzades i de com aquestes configuren els nostres desigs i la nostra identitat. Si pensem en aquesta altra lectura en relació a la dona, trobem significatiu el color de la paret que el mirall reflecteix: rosa, un color culturalment relacionat amb la feminitat, al qual el jo poètic (el mirall) ha mirat durant tant de temps que ja forma part de la seva identitat.

En la primera part, la veu poètica prové d'un mirall *fidel*: no té prejudicis, no tergiversa la realitat a causa de "love or dislike", sinó que la reflecteix tal com és. Del primer vers, "I have no preconceptions" Abeleira i Abelló ofereixen una traducció

¹⁷ Veure annex 1.

gairebé literal: el primer manté el verb, mentre Abelló canvia "tenir prejudicis" pel verb "prejutjar". Pardo, en canvi, omet el verb. L'el·lisió d'un element a vegades dóna a entendre que, sintàcticament, el buit pertany a un element immediatament anterior. En aquest buit encara hi dringa el verb de la frase prèvia, de manera que, després de "Soy de plata y exacto", sembla que digui "Soy sin prejuicios", que resulta una construcció estranya.

Pardo tradueix el segon vers com *Y cuanto veo trago sin tardanza*. Aquest final "sin tardanza" té un to més formal i arcaic que les solucions dels altres traductors. Com veurem més endavant, aquesta serà la normal general de Pardo. En el vers següent, hi ha diverses rescriptures de "unmisted by love or dislike". Literalment, "mist" vol dir "boirina", un boira menys espessa que "fog". Cap dels traductors ha fet servir aquesta paraula, però han trobat d'altres que feien referència a aquesta qualitat suposadament realista, fidel a la realitat, del mirall: l'ombra triada per Abelló i Abeleira també dificulta la visibilitat (com la boira). Pardo, en canvi, va servir "intacto", que ja no té la pèrdua de visibilitat de l'ombra o la boira, però manté la qualitat "moldejadora" (donar forma amb les mans, de *tacte*) del mirall. Tot i així, la construcció "intacto *de amor u odio*" és força inusual i despista la lectura.

Seguidament el jo-mirall defensa la possible crueltat de la realitat que reflecteix: "am not cruel, only truthful / The eye of a little god, four-cornered". Pardo prefereix "veraz", que manté la relació amb l'arrel de "veritat", així com truthful prové clarament de "truth". En canvi, Abelló i Abeleira trien una paraula allunyada de la traducció literal de "truthful", però amb un matís afegit: culturalment, ens és més fàcil reconèixer la relació entre crueltat i sinceritat (la sinceritat cruel dels nens, la sinceritat cruel que només és permesa en l'amic més íntim); en canvi, la veracitat està culturalment relacionada amb el periodisme, la història, la veritat documentada, però no hi entren en conflicte els sentiments.

Al següent vers trobem una disjuntiva típica: sempre que hi ha "little" davant d'un nom, la llengua romànica pot triar entre mantenir la paraula "petit/a" davant o darrera el nom, o bé afegir-hi el sufix diminutiu. Disminuir un déu, però, és una operació arriscada: en quin sentit es fa petit? D'entrada, el déu de Path ja ha perdut la majúscula, per tant, no és el déu únic, imponent, de les religions monoteïstes, sinó que es refereix a la idea de divinitat, inespecífica, restant-li importància. Ara bé, el "dioscillo" triat per Pardo i Abeleira gairebé el ridiculitza. El sufix diminutiu, en aquest cas, té una mescla de ressó de conte infantil i de menyspreu, com un déu de segona.

La major part del temps, el mirall medita sobre allò que té al davant (una paret rosa) i, de tant mirar-la, acaba creient que forma part del seu cor, és a dir, de la seva essència, d'ell mateix. No obstant això, la visió de la paret no és constant perquè "faces and darkness separate us over and over". A vegades, la construcció sintàctica de Pardo crea ambigüitats que no hi són en el text original. La preposició correcta de "meditate on" seria, com molt bé demostren Abelló i Abeleira, "meditar *sobre*". Pardo canvia l'ordre de la frase (i la trenca, afegint "meditando" al vers següent al què li correspon), la qual cosa ja crea certa confusió, i, a més, prefereix "meditar en", en comptes de "meditar sobre", de manera que sembla que "la pared opuesta" sigui el lloc *on* mediti, i no *en relació al qual* mediti. Seguidament, la falta de verb que uneixi el subjecte de la frase anterior (la paret) i els adjectius (rosa, moteada) pot crear confusió per inconcreció. A més, l'elecció verbal de Pardo torna a ser arcaica: "tanto *ha* que la miro".

Les interpretacions de "flicker" també ofereixen diferències interessants. La primera accepció de l'Oxford Dictionary per a flicker és: "Of light or a source of light shine unsteadily; vary rapidly in brightness"; la segona: "Make small, quick movements; flutter rapidly". La traducció de Pardo, amb "se mueve", només fa referència al moviment d'aquesta paret, a la seva inestabilitat; la d'Abeleira, a més, matisa el tipus de moviment: va i torna, és intermitent; finalment, Abelló té la sort de comptar amb l'expressió catalana "fer pampallugues", que recupera la referència a la llum (important, al capdavant, perquè només es reflecteix en un mirall allò que està il·luminat).

En el darrer vers de la primera part, Abelló i Abeleira marquen el caràcter de recurrència, de repetició, de l'expressió "over and over", ja que les seves tries també repeteixen les paraules ("una i una altra vegada", "una y otra vez"); Pardo, en canvi, tria "sin cesar", que perd el pes de les paraules dites dues vegades. A més, Pardo separa el vers i n'afegeix la part final al següent. Com ja hem dit, una de les característiques dels poemes de *Crossing the Water* és la llargada dels versos. En comparar les traduccions, el que crida l'atenció a primera vista és la llargada dels versos de Pardo, que són força més curts que els del poema original. Possiblement aquesta exigència autoimposada pel traductor és el que l'obliga a trencar versos, com en el cas dels versos que separen les dues parts del poema. Aquest trencament afegeix una diferència respecte el poema de Plath pel que fa a l'experiència de lectura: en l'original hi ha dues estrofes clarament diferenciades i les dues comencen amb la introducció imponent, ben clara, d'un subjecte diferent: *I am silver* (v.1) i *Now I am a lake* (v.10). En trencar el darrer vers de la

primera estrofa, la segona s'obre sense la potència formal de l'original. Comença trencada, arrossegant encara una part de l'anterior: *sin cesar. Ahora soy un lago*.

La segona part comença amb un canvi de subjecte. El mirall ara és un llac, amb el que això comporta per a allò que reflecteix: tot ja no serà "silver and exact", sinó que la matèria del llac és més inestable, fosca i profunda. De sobte, apareix un element nou: una dona que s'inclina sobre el llac per tal de buscar en la seva profunditat el que ella és realment. Després, però, la dona torna a la llum de les espelmes i la lluna, que són, per a la veu poètica "liars", *mentideres*, en oposició al llac, que reflecteix la dona "faithfully". Les espelmes són una part important de la imatgeria de Plath, visible en poemes com "Nick and the Candlestick", "By Candlelight" o "Candles". En aquest últim, que també forma part de *Crossing the Water*, el primer vers diu que les espelmes són "the last romantics", és a dir, tenen un poder *romantitzador* sobre la realitat que il·luminen. A "By Candlelight", la llum de l'espelma és el punt de trobada entre la mare i el seu fill, encara un nadó, però també crea les seves ombres i en distorsiona les seves formes sobre la paret:

This is the fluid in which we meet each other,
This haloey radiance that seems to breathe
And lets our shadows wither
Only to blow
Them huge again, violent giants on the wall.

Per tant, la llum de les espelmes i la lluna són elements romàntics que menteixen, no il·luminen la realitat fidelment, però la dona prefereix aquesta realitat romantitzada que no pas la que li ofereix el reflex del llac. La dona, però, retorna al llac amb llàgrimes i nerviosisme. Sempre marxa i torna, per la qual cosa el llac diu "I am important to her".

Durant tot el poema, però sobretot en aquesta darrera part, la identificació dels díctics personals és clara per saber qui parla i quins altres elements entren en joc. A vegades, però, la traducció no acaba d'aclarir aquest díctics i crea confusions, com ara veurem. De fet, la traducció de Jesús Pardo de la segona estrofa presenta diversos canvis, tant sintàctics com semàntics, que l'allunyen sorprenentment de l'original i, fins i tot, provoquen un estranyament en la lectura de la traducció (ja no en relació amb l'original, sinó com a poema autònom) per al lector castellanoparlant actual.

D'una banda, el poema de Plath té una estructura sintàctica clara (subjecte, verb, complements): *A woman bends over me* (v.10); *I see her back, and reflect it faithfully* (v.13). En canvi, Pardo prefereix l'estructura d'un hipèrbaton arcaïtzant (complements - verb), que serà més arcaïc encara per l'elecció de formes verbals en desús: *Cièrnese / sobre mí una mujer; Vuélvese; Su espalda veo*. Més endavant, les tries sintàctiques de Pardo fins i tot ens indiquen una lectura esbiaixada (m'atreviria a dir, aquí sí, *incorrecta*) del poema, sobretot si ens fixem en els tres darrers versos.

Al vers 16, l'original ens diu que A reemplaça B: *her face replaces the darkness*. Acceptem que "noche" pot passar per "darkness", però costa més d'acceptar el canvi d'A i B: ara són *las mañanas* qui substitueixen *su rostro*, que, a més, s'ha unit *con la noche*. En el vers de Pardo hi ha una voluntat de contraposar *noche* amb *mañanas* que no trobem en l'original i que, definitivament, en canvia el sentit. En els versos següents trobem un cas encara més greu. Primer, es confonen els subjectes: "Me ahogó niña y vieja" indica que el jo poètic és qui ha estat ofegat. Contràriament, qui parla en tota l'estrofa és un llac, no pas una dona, com indiquen clarament elements del vers original: *in me* (dins el llac), *she* (la dona que es mira en el llac), *a young girl* (la persona ofegada). Si fem l'exercici d'explicar la solució de Pardo, podem arribar a la conclusió que, en la seva lectura del poema, el penúltim vers està sintàcticament separat del darrer, diguem-ne, com si hi hagués un punt. D'aquesta manera "an old woman" ja no és el subjecte de "rises", sinó que quedaria així: *In me she has drowned a young girl, and in me (she has drown) an old woman*. D'aquesta manera s'entén la unió de "niña y vieja" sota un mateix predicat, així com la primera persona de "súbeme", que, en l'original, és clarament una tercera persona: *an old woman rises*.

La interpretació d'aquests versos és crucial per a entendre el poema, perquè ens donen una nova clau de lectura, més relacionada amb el pas del temps i la idealització de la joventut que no pas amb el problema de la representació. Passat el temps, la joventut de la dona s'ofegà en el llac, que mai més li tornarà la seva imatge d'abans. Potser les llàgrimes i l'agitació vénen de l'angoixa pel pas del temps: el llac reflecteix els canvis que el temps provoca, mentre la llum de la lluna i les espelmes ofereixen una imatge idealitzada. Des del fons del llac, el peix terrible (lleig, aterrador) que és la vellesa s'acosta a la dona a través del temps. Aquesta lectura, però, només és a l'abast del lector en llengua catalana i castellana gràcies a les traduccions dels darrers anys, les de Montserrat Abelló i de Xoán Abeleira, que ofereixen una traducció més fidel a l'original que no pas la versió no sempre correcta de Jesús Pardo.

ARIEL (1965): "Daddy"

"Daddy" és, probablement, el poema més famós de Sylvia Plath. A més, constitueix un exemple paradigmàtic de la veu directa i desfermada que trobem a *Ariel* i del tipus de temàtica per la qual sovint se l'ha etiquetada com a "poeta confessional" o "de l'experiència". Efectivament, Plath situa el jo al centre del poema i fa referència a fets verificables de la seva vida: el seu pare va morir quan ella era petita (*You died before I had time [to kill you]*), parlava alemany i va emigrar des d'un poble de l'actual Polònia (*In the German tongue, in the Polish town*), i Plath va intentar suïcidar-se quan tenia vint anys (*At twenty I tried to die / And get back, back, back to you.*). No obstant aquestes referències, el text, com tota bona poesia, escapa de l'etiqueta "confessional": més aviat és un exemple de com Plath "trascende la pura anècdota biogràfica de la que parte, otorgándole a su vivencia un carácter universal" (Abeleira, 2008: 20).

El jo de "Daddy" podria ben bé estudiar-se des de la psicoanàlisi: sembla patir un complex d'Electra, com va dir la mateixa Plath a la BBC¹⁸ i ha hagut de *matar el pare*, o, més ben dit, *el fantasma* del pare, ja que es decideix a fer-ho anys després de la seva mort. Plath no tenia ascendència jueva i el seu pare no va participar mai en la II Guerra Mundial, però ja hem dit que la Plath "confessional" sempre escapa de la mera autobiografia: per a mostrar la mescla d'admiració i terror, de força autoritària i repressiva que veia en el seu pare, aquest és representat en el poema com a jerarca Nazi (*your Luftwaffe, Aryan eye, Panzer-man, swastika, Mein Kampf look*) i ella, com a jueva arrossegada als camps de concentració (*A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen; I may be a bit of a Jew*). D'altra banda, l'origen germànic del pare permet a Plath servir-se de la rigidesa que el tòpic cultural li atorga a la llengua i la cultura germànica: el jo poètic no pot dirigir-se al seu pare perquè no sap parlar la seva "llengua obscena"; la identitat de la filla és anihilada en l'idioma estranger del pare, ja que la llengua se li encasta a un paladar amb pues, dolorosament, cada cop que prova de dir jo (*Ich, ich, ich, ich*).

En quant a la forma, "Daddy" està escrit en versos irregulars, generalment curts, en estrofes de 5 versos cadascuna. D'entre els aspectes memorables del poema, en destaquen el ritme sincopat i enèrgic, ple de repeticions, i la rima que el recorre de dalt a baix (la meitat dels 80 versos del poema acaben amb el mateix so vocàlic:

¹⁸ "Here is a poem spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by that fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly a Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyse each other –she has to act out the awful allegory once over before she is free of it." (Plath dins Bassnet, 1987: 90)

you/do/shoe/Jew/blue/screw/etc). Ja hem anotat abans la importància que Plath atorgava, en l'època en què va escriure *Ariel*, a la capacitat dels poemes per a ser dits en veu alta, però també hi hem de sumar la preocupació que mostrava des de molt abans pel so de les paraules: "Every word can be analysed minutely - from the point of view of vowel and consonant shades, values, coolnesses, warmths, assonances and dissonances. Technically, I suppose the visual appearance and sound of words, taken alone, may be much like the mechanics of music. (Plath dins Muschietti, 2013: 3). A YouTube podem trobar diverses gravacions de Sylvia Plath recitant "Daddy", que ens permeten apreciar clarament la importància d'aquests finals de vers, el pòsit sonor que deixen, a la vegada, en la rima (acaben en /u/) i en el ritme (final masculí, la síl·laba és accentuada). D'entre les traduccions que analitzarem¹⁹, només la de Jesús Pardo s'arrisca a mantenir una rima que reproduïx el to "obsessivo y eléctrico" de l'original (canviant /u/ per una /á/). Pardo també sembla haver decidit escriure versos més curts i regularitzar-ne la llargada. Malauradament, aquestes dues constriccions formals –rima i llargada dels versos– sovint l'obliguen a contorçar la llengua castellana (verbs a final del vers per tal acabar amb l'/a/ tònica de la primera conjugació) i l'aboquen a una traducció tan lliure com esbiaixada.

Formalment, la versió de Mireia Mur i Montserrat Abelló ens ofereix un bon exemple del difícil equilibri entre forma i contingut i de com respectar el que Mur anomena la "manera particular de respirar" de l'original, sense negligir tampoc la forma resultant com a poema autònom. Mireia Mur explica en un article com va ser la seva experiència com a traductora d'*Ariel* al costat de Montserrat Abelló. El procés de traducció es resumia en "passar d'una versió més literal a una altra de més lliure" (Mur, 2009: 99) però sense deixar de banda la premissa d'ajustar-se al màxim al text original. En aquest procés, Abelló insistia en tres aspectes: El primer, mantenir el ritme del vers original; el segon, traduir el pes de la paraula, és a dir, el seu significat lligat al ritme intern: "Que quan diguis set, se senti el dring d'una copa plena d'aigua." (Abelló dins Mur, 2009: 99); el tercer, que la traducció s'havia de poder llegir en veu alta i sense entrebancs. Per tant, autora i traductora comparteixen un pensament estètic semblant, la qual cosa per força havia d'influir positivament en la traducció.

Comparar la traducció de d'Abelló i Mur amb la de Ramón Buenaventura ens serveix per a dilucidar quins canvis respecte l'original són els que han operat en la

¹⁹ Veure annex 3.

traducció de les primeres. En general, la versió de Buenaventura és la més literal de totes, traduïda gairebé paraula per paraula, però, és clar, amb la sintaxi castellana corresponent. Aquesta subjecció literal respecte l'original, quan aquest ha de passar d'una llengua generalment monosil·làbica a una de romànica, fa que la llargada dels versos es dispari. La traducció catalana, tot i tractar-se també d'una llengua romànica, aconsegueix uns versos en general més curts i regulars. Així, els versos més llargs de Buenaventura tenen entre 14 i 17 síl·labes, mentre els més llargs de la versió catalana en tenen entre 9 i 12²⁰. A més a més, una de les solucions formals més ben aconseguides per Abelló i Mur és que, tot i que no busquen una rima estricta com la de Pardo, sí que aconsegueixen un ritme molt proper a l'original gràcies a situar a final de vers mots aguts (o bé, monosíl·labs amb un accent dins la frase)²¹, de manera que s'apropen a l'accent amb què Plath pronuncia les /u/ a final de vers.

En aquest poema tenim diversos exemples de com els canvis d'una traducció més literal a una de més lliure afavoreixen formalment la versió d'Abelló i Mur. Al cinquè vers, Buenaventura tradueix "Achoo" per "hacer achís", que manté el sentit onomatopèic de la paraula, però infantilitza connotativament l'estrofa, mentre Abelló i Mur trien "esternudar", menys literal, però igualment vàlida semànticament i que aconsegueix una rima interna (molt utilitzada per Plath) entre "respirar" i "esternudar". Als versos 22-23, la literalitat de Buenaventura fa que surti un vers molt llarg i un altre de molt curt (13 i 7 síl·labes), mentre que si s'hagués permès baixar al següent vers el relatiu "where", (com fan Abelló i Mur), l'estrofa hauria estat més regular. El vers 56 només té 7 mots monosil·làbics en anglès, que per força han de crear un vers més llarg en una llengua romànica. Abelló i Mur escurcen el vers obviant els adjectius "red" i "pretty" i fent la troballa del verb "migpartir", estalviant-se fins a 5 síl·labes respecte el vers de Buenaventura i aconseguint, altra vegada, una estrofa més regular. A vegades passa a l'inrevés, com al vers 62, i Abelló i Mur allarguen el vers original, també a favor de la regularitat. A part del ritme i la llargada dels versos, la traducció catalana sovint s'allunya de la literalitat per anar a buscar mots més poètics o elegants: als versos 61 i 64, per exemple, en comptes de la solució més literal "em van enganxar/recompondre amb cola/pega" o "vaig fer un model de tu", Abelló i Mur trien els mots "collar", "bocins" i "confegir", que tenen més matisos i s'allunyen més del parlar corrent, al

²⁰ Excepcionalment, els versos 16 i 38 de la traducció catalana tenen 13 i 15 síl·labes, respectivament.

²¹ Hem comptat 56 versos masculins dels 80 que formen la traducció d'Abelló i Mur.

contrari dels versos de Buenaventura, "me recompusieron con pegamento" i "saqué de ti un modelo", que fan un ús més prosaic de la llengua.

En un estadi intermedi entre la literalitat de Buenaventura i les deformacions de forma i fons de Jesús Pardo, en castellà tenim la versió de Xoán Abeleira. Si bé no aconsegueix la regularitat dels versos i el final masculí de d'Abelló i Mur –amb la qual cosa tampoc volem dir que aquests trets siguin condició *sine qua non* per a assolir una traducció satisfactòria– sí que hi ha una lleugera voluntat d'estil en el llenguatge, de buscar elements que aconsegueixin un cert efecte estètic sense allunyar-se del sentit de l'original. Al quart vers, per exemple, tradueix "poor and white" per "mísera y blancuzca", en comptes de la fórmula més neutra "pobre y blanca". Així, "mísera" intensifica la qualitat de desgràcia de "pobre", i "blancuzco", com ens indica la RAE, vol dir "de un color blanco sucio" i, per tant, afegeix el matís del desgast o la brutícia, opressors dins la sabata negra que és el record del pare. Al vers 44, el color "bright blue" de la mirada del pare és traduït per "azul centelleante", en comptes del "azul brillante" de Buenaventura. En aquest cas, "centelleante" crea una aliteració –un dels recursos que més utilitza Plath– amb els sons /θ/, igual que "bright blue" ho fa amb /b/. Al vers 66, Abeleira tradueix "a love of the rack and the screw" per "amante del tormento y la tortura". Literalment, "rack" es refereix a "potro" i, "screw", a "garrote", ambdós instruments de tortura extremadament cruels. Tot i que les erres de "potro/poltre" i "garrote/garrot" de les altres traduccions ja són prou fortes per a buscar l'efecte estètic que uneixi la brutalitat del significat amb la duresa del so, Abeleira va més enllà i, en una versió més lliure, prefereix els mots "tormento" i "tortura", que tenen la duresa de les erres i les tes, amplificades per l'efecte de la repetició i que recullen igualment el significat general del vers (la brutalitat del pare).

Sovint s'ha acusat la poesia de Sylvia Plath de ser hermètica i d'usar l'el·lipsi en excés²². Potser conscient d'això i amb la voluntat d'esmenar-ho, Abeleira afegeix alguns elements que no hi són al poema original ni a cap de les altres traduccions o, dit d'altra manera, hi són *elidits*. En primer lloc, Abeleira afegeix connectors textuais: "tenía que matarte *pero* / moriste antes de que me diera tiempo" (objecció), "*pues* la gente de la aldea jamás te quiso / *por eso* bailan ahora, y patean sobre ti / *porque* siempre supieron que eras tú" (causa). En segon lloc, afegeix alguns possessius que no hi són en l'original:

²² "Insistía en leer sus poemas ella misma, en voz alta, a pesar de que el agolpamiento de las imágenes, confundiéndose a veces unas con otras, y el estilo elíptico, hacían con frecuencia que los poemas se asfixiasen en la oscuridad de su propia invención", Jesús Pardo, p.44

"En *tu* lengua alemana, en *tu* ciudad polaca", "Y ese lenguaje *tuyo*, tan obsceno". Finalment, també ens fa explícit el subjecte de qui es parla, quan l'original senzillament el dóna a entendre pel context: "*Yo*, con mi ascendencia gitana", "No *eras* [tú] Dios sino una esvástica". Per tant, Abeleira modifica l'estil eixut i tallant de les frases curtes i el·líptiques de Plath i hi afegeix elements que guien la nostra lectura, ens la fan més fàcil, però també més narrativa, i en delimiten el sentit.

Finalment, la llargada del poema i l'extensió d'aquest treball no permeten profunditzar en cadascuna de les variacions semàntiques que trien els diferents traductors, però sí que comentarem la diferència més visible a primera vista: el títol del poema. Pel que fa a les traduccions catalanes, l'únic canvi que observem entre l'*Ariel* de 1996 i la versió inclosa en l'antologia *Sóc vertical* de 2006 és que, en el primer cas, el poema que ens ocupa porta el títol de "Papà" i, el segon, "Papa". L'article de Mireia Mur citat anteriorment aporta uns comentaris interessants sobre aquesta tria:

En fer-ne una primera versió, vam discutir força si traduir aquest terme per "papa", "papà", o "pare". L'última opció ens semblava massa freda, potser més pròxima a "dad", tot i que en català l'ús de "pare" és molt comú. Jo em vaig entestar a traduir-ho per "papà" (aquí la tradició familiar de cadascú hi pesa), i ella ho va acceptar. En reeditar-se, però, ho va canviar per "papa", que té la síl·laba tònica com l'anglès "daddy" i resulta més pròxim. (Mur, 2009)

D'una banda, podríem afegir que "pare" es fa servir més en àmbits rurals i està més a prop de "father"; "papà" s'utilitza més en zones urbanes i està associat a una classe social més aviat alta; "papa", en canvi, és la forma més comuna, actualment, de dirigir-se al pare de manera informal. En castellà, Ramon Buenaventura i Jesús Pardo trien "Papaíto", tot i que després, dins el text, Pardo fa servir "papá", segurament per tal d'afavorir el final tònic en /a/. La tria "Papaíto" sembla respondre a la voluntat de mantenir el diminutiu de "Daddy", però resulta una forma més estranya per al castellanoparlant actual que el "Papi" que tria Abeleira. A causa d'haver triat "Papaíto", els versos de Buenaventura sovint són massa llargs, i l'accent de la tercera síl·laba crea ritmes irregulars, descompassats, i en tot cas diferents als de la versió anglesa. A banda de ser més comú, el "Papi" d'Abeleira té la virtut de compartir les vocals i l'accent de l'original "Daddy", igual que el "Papa" de Montserrat Abelló, que afavoreix un ritme més proper al de l'original.

WINTER TREES (1971): "Mary's Song"

Marta Pessarrodona (1985) afirma que en cadascun dels poemes de *Winter Trees* (1971) és palès com Plath "va demostrar que es podia fer literatura des d'un cos, d'una ment de dona" (17). L'exemple més evident és "Three Women", un extens poema per a tres veus en què l'experiència de la maternitat és viscuda des de perspectives diferents, però també ho veiem en poemes com "Childless Woman" o "Lesbos". "Mary's Song", el poema triat com a mostra de *Winter Trees*, és una reapropiació del tòpic cristià del patiment de Maria com a mare de l'anyell sacrificat. El poema combina la simbologia cristiana (lamb, sacrifices, holy gold, heretics, Jews, palls) amb les imatges d'horror i devastació de la II Guerra Mundial que també apareixen a "Daddy" o a "Lady Lazarus" (the Jews, Poland, burn-out Germany, this holocaust) i recorda a la primera veu de "Three Women", que es plany de no poder protegir el seu fill de la maldat del món.

El poema comença amb l'escena quotidiana del xai coent-se al foc, però l'anècdota adquireix ràpidament una vessant simbòlica, ja que el greix sacrifica la seva espessor per a convertir-se en "or sagrat", igual que Jesucrist, l'anyell ("lamb") de Déu, que també és sacrificat. La visió del foc desperta en el jo poètic un seguit d'associacions d'imatges de l'horror de la humanitat: el foc també ha cremat els heretges i els jueus de Polònia i Alemanya. Les víctimes del foc, però, no moren: les seves cendres romanen i esdevenen ocells grisos que pertorben el jo poètic. El precipici i l'home que hi és "buidat a l'espai" podria ser una referència al mont del Calvari en què Crist va ser crucificat, un lloc que és comparat amb els "forns que llueixen com cels", altra vegada relacionant l'horror dels crematoris amb una mena de sacrifici sagrat. A l'última estrofa, però, totes aquestes imatges esdevenen el paisatge interior, psíquic, del jo poètic, que és víctima d'un altre tipus d'holocaust. Finalment, al darrer vers sembla aparèixer la veu de la mare, que lamenta no poder protegir el dèbil –que és, a la vegada, el seu fill, el xai que crema literalment i el xai que és el fill de Maria– d'un horror que sembla inevitable.

El títol és l'única part del poema que fa referència a Maria, però ens dona la clau de lectura simbòlica de tota la resta, i ens permet identificar qui parla com la veu materna que pateix pel sofriment de la humanitat. Aquesta lectura és possible si identifiquem el nom de Maria amb la mare de Déu de la tradició cristiana. La versió de Manuel Ramos Chouza planteja un problema curiós: amb el títol "La canción de Mary", deixa el nom de dona com en l'original, sense castellanitzar-lo. Així, el lector castellanoparlant no identificarà la Mary del títol amb la mare de Déu, perquè en la seva

tradició és Maria, sinó que li semblarà un nom particular, com si fos el nom d'una dona anglesa real i no s'hagués canviat el nom de la mateixa manera que no escrivim Sílvia quan ens referim a Sylvia Plath.

En general, la traducció de Jesús Pardo, com passa en els altres poemes, és la que presenta més diferències respecte l'original, però no es tracta només d'un tema de fidelitat o de traducció literal, sinó que hi ha algunes desviacions que ens fan pensar, directament, en l'error o la negligència en la traducció. És el cas dels vers 13, per exemple, en què apareixen unes "aves verdes", el color de les quals només s'entén si deduïm que s'ha confós "grey" per "green". Ambdós colors tenen connotacions ben diferents. D'aquesta manera, difícilment podrem lligar la interpretació en la qual els ocells són emissaris de la mort, o símbol d'una angoixa, ni podrem relacionar-ho amb les cendres (necessàriament grises) de la línia següent. Al vers 18, Pardo omet la paraula *glowed* i en fa servir una que no s'hi relaciona de cap manera. Així, els forns incandescents no "resplandecían", com les altre versions en castellà, sinó que "caen como cielos". Pardo sembla obviar el significat original i prefereix lligar aquest vers al "alto precipicio" dels versos anteriors (per això el verb "caer", suposem), per donar a entendre que els forns *cauen* del cingle del sacrifici de l'home.

La resta de traduccions s'ajusten més a l'original, tot i que presenten lleus diferències entre elles. La versió de Montserrat Abelló sembla posar una atenció especial a la sonoritat, altra vegada. Trobem al·literacions al primer vers, amb la repetició dels sons /j/ i /z/ ("El xai del diumenge cruix en el seu greix"), o a les efes de la segona i tercera estrofa (finestra, foc, fon, foragitant) o les esses de la cinquena (aus grises m'obsessionen, cendra, s'assenten). En la tercera estrofa, hi ha una certa discrepància respecte al significat de "palls". Segons la versió americana de l'Oxford Dictionary, la paraula fa referència a: "A cloth, spread over a coffin, hearse or tomb", però també "A dark cloud or covering of smoke, dusk or similar matter". Les traduccions opten per les paraules "sudario", de Ramos Chouza, o "pañó mortuorio" d'Abeleira, que farien referència a la roba que es posa sobre el mort abans d'enterrar-lo; també apareix, però, la paraula "pal·li", d'Abelló, o "palio" de Pardo, que fa referència al dosser sostingut amb quatre vares que custodia les imatges religioses durant les processons. La tria d'Abeleira i Ramos Chouza s'ajusta al significat més comú de l'anglès, que fa una referència explícita a la mort; la tria d'Abelló i Pardo, en canvi, es decanta per la paraula més propera fonèticament (palls/pal·lis/palios), però el resultat abandona la referència a la mort i trasllada el significat al camp (també adient en aquest

poema) dels objectes religiosos, de manera que la "cicatriu de Polònia" o "l'Alemanya cremada" són els objectes sagrats que els pal·lis custodien. Per la seva banda, Abeleira sembla mesclar les dues accepcions de "palls", ja que parla de "paños mortuorios" però no renuncia tampoc al sentit de "humareda", com si fes explícit que allò que flota són les cendres, simbòlicament, i no pas els sudaris intactes.

Al darrer vers també hi ha diferències substancials. El vers anglès pot semblar ambigu des d'un punt de vista sintàctic, i les diferències entre traduccions reflecteixen aquesta ambigüitat. En anglès, el pronom relatiu *that* no ha d'aparèixer obligatòriament de manera explícita quan fa de subjecte de la subordinada: *O golden child (that) the world will kill and eat*. Així, algunes versions entenen el "golden child" com a subjecte i d'altres com a vocatiu. Si es tria el sentit vocatiu, com fan Abelló i Pardo, interpretem que la mare es dirigeix a l'infant i només constata la crueltat del món en el què haurà de viure (*the world will kill and eat*). En canvi, si es tria la funció de subjecte, com fan Abeleira i Ramos Chouza, el darrer vers recull diferents connotacions i plans de significat de la resta del poema: el "golden child" és la víctima que el món matarà per menjar-se'l; en el pla literal, és una clara referència al xai que es cou al primer vers, el greix del qual és d'or (*golden*), però també és el símbol del fill sacrificat i la innocència de l'infant (*child*) que el món violentarà. D'aquesta manera, veiem com el poema no és un artefacte amb un sentit clar i unívoc que pugui traduir-se literalment sense alterar-ne el sentit, sinó que la traducció, amb les seves tries, guiarà o afavorirà una lectura o una altra del poema.

CONCLUSIONS

El primer volum de traduccions de la poesia de Sylvia Plath s'introdueix a la península una dècada després de la seva mort, el 1974, gràcies a la traducció castellana que Jesús Pardo prepara amb l'editorial barcelonina Plaza & Janés. Des de llavors, el nombre de traduccions d'aquesta autora ha seguit creixent, tant en edicions catalanes com castellanes, fins a arribar a la traducció de la seva poesia completa el 2008, en castellà.

La traducció de Jesús Pardo té la virtut de ser la primera, però de vegades resulta la més descuidada. D'una banda, l'antologia vol presentar el bo i millor de l'obra de Plath, però omet *Ariel* (1965), que és precisament el llibre que la crítica considera l'obra culminant i més important de l'autora. D'altra banda, en l'anàlisi dels poemes veiem com les traduccions de Pardo són les que més s'allunyen de l'original. Pardo canvia la llargada dels versos, s'autoimposa una rima concreta o talla els versos en posicions on no ho fa l'original, la qual cosa l'obliga a fer un ús estrany de la sintaxi castellana i a passar per alt algunes parts del poema, que han de ser eliminades o redistribuïdes en cenyir-se a aquests canvis formals. A més, Pardo fa servir formes verbals arcaïtzants que resulten estranyes per al lector castellanoparlant actual. Finalment, diem que aquesta versió a vegades resulta descuidada perquè, com hem vist en els poemes analitzats, hi ha variacions respecte l'original que semblen respondre a una comprensió errònia de la sintaxi anglesa (com al final de "Mirror") o, directament, una confusió inexplicable d'algunes paraules (com el cas de grey/green a "Mary's Song").

Després de l'antologia que prepara Jesús Pardo, gràcies a l'editorial Hiperión van aparèixer dos llibres complets de Plath en llengua castellana: *Ariel* (1985), traduït per Ramon Buenaventura, i *Árboles de invierno* (2002), per Manuel Ramos Chouza. En el cas de Buenaventura, l'anàlisi de "Daddy" ens mostra un esforç per aproximar-se al màxim a l'original, del qual en resulta una traducció gairebé literal, però sense una voluntat estilística específica en el poema resultant. Una cosa semblant passa en la traducció de Ramos Chouza, també força literal i sense canvis estilístics, tot i que aquesta literalitat sembla desatendre els símbols, les implicacions i el sentit general del poema, com en el cas del títol "La canción de Mary".

La introducció de la poesia de Plath en la literatura peninsular en llengua castellana aconsegueix una fita molt important l'any 2008, amb la publicació de *Poesía Completa*, a càrrec de Xoán Abeleira i gràcies a l'editorial Bartleby. La versió

d'Abeleira, a més de suposar un esforç d'edició i traducció monumental, aconsegueix ser fidel a l'original sense deixar de banda una voluntat estilística en el poema resultant, de manera que ofereix una traducció comprensible i digerible en castellà.

Pel que fa a les traduccions catalanes, Montserrat Abelló s'erigeix com la gran padrina i valedora de Plath a casa nostra, ja que és gràcies a ella que tenim la seva poesia en català, juntament amb l'aportació de Mireia Mur en el cas d'*Ariel*. A part de la seva obra mestra, Abelló firma les traduccions completes d'*Arbres d'hivern* i *Travessant l'aigua*, que van aplegar-se més tard en l'antologia *Sóc vertical*. Aquesta antologia ens ofereix, per primera vegada tant en català com en castellà, la versió restituïda d'*Ariel*, tal com Plath l'havia previst. Les traduccions d'Abelló, així com la versió conjunta amb Mur, posen una atenció especial en el ritme, la sonoritat i la capacitat dels poemes per ser dits en veu alta, però intentant ajustar-se al màxim al sentit de l'original. A més, en els poemes resultants hi observem un ús volgudament elegant i poètic del català, com si es polís la llengua per a fer servir sempre les paraules amb més matisos.

Finalment, hem de fer notar que l'extensió i naturalesa d'aquest treball ens ha obligat a triar un nombre molt reduït de poemes per fer-ne una anàlisi més detallada, de manera que les conclusions que en podem treure són força limitades i no poden aplicar-se a la totalitat de poemes traduïts per cada autor. Sí que podem dir, però, que les diferents publicacions demostren que hi ha un interès especial per l'etapa final de Sylvia Plath, aquella que correspon a la producció poètica dels darrers tres anys de la seva vida. Així, de la seva primera etapa com a poeta només comptem amb la tria que Jesús Pardo fa de *The Colossus* en castellà, i, és clar, la traducció d'Abeleira dins la *Poesía Completa*, mentre la versió catalana encara no existeix. En canvi, tant *Winter Trees* com *Ariel*, que partanyen a l'etapa final, han estat traduïts a ambdues llengües en diferents edicions. Així doncs, la cronologia de les publicacions de l'obra poètica de Sylvia Plath demostra l'interès creixent i continuat que l'autora gaudeix a casa nostra i la vigència de la seva poesia en el panorama literari peninsular.

BIBLIOGRAFIA

Obra crítica sobre Sylvia Plath

- ABELEIRA, Xoán. "Nota del traductor", dins: PLATH, Sylvia. *Poesía completa*. Trad. i notes de Xoán Abeleira. Velilla de San Antonio (Madrid): Bartleby, 2008. pp. 17-25
- ÁLVAREZ, Al. *The savage god: A study of suicide*. London: A&C Black, 2002.
- BASSNET, Susan. *Sylvia Plath*. London: Macmillan, 1987.
- BUENAVENTURA, Ramón. "Nota a esta edición de Ariel", dins: PLATH, Sylvia. *Ariel*. Trad. de Ramon Buenaventura. Madrid: Hiperión, 1985. pp. 9-13
- . "Notas a los poemas". *Ariel*. Trad. de Ramon Buenaventura. Madrid: Hiperión, 1985. pp. 179-189
- HUGHES, Ted. "Introducción", dins: PLATH, Sylvia. *Poesía completa*. Trad. i notes de Xoán Abeleira. Velilla de San Antonio (Madrid): Bartleby, 2008. pp. 7-15.
- MUR, Mireia. "Traduir al costat de Montserrat Abelló". *Quaderns: revista de traducció*. 2009. pp. 97-100
- MUSCHIETTI, Delfina. "Poesía y Traducción: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante". *Cuadernos LIRICO* [En línea], 9 | 13, Posat en línia l'1 de setembre de 2013, consultat el 8 de febrer de 2015. URL: <http://lirico.revues.org/1130>
- PARDO, Jesús. "Sylvia Plath: Ensayo biográfico", dins: PLATH, Sylvia. *Sylvia Plath - Antología texto bilingüe. Selecciones de poesía universal*. Trad. de Jesús Pardo. Barcelona: Plaza & Janés, 1974; Madrid: Visor Libros, 2003. pp. 11-52.
- HUGHES, Frieda. "Foreword", dins: PLATH, Sylvia. *Ariel. The Restored Edition*. Ed. Frieda Hughes, London: Faber & Faber, 2004. pp. 3-11
- PESSARRODONA, Marta. "Plath o la sintaxi del sentiment", dins: PLATH, Sylvia. *Arbres d'hivern*. Trad. de Montserrat Abelló. Barcelona: Llibres del Mall, 1985. pp. 9-17

Traduccions analitzades

- PLATH, Sylvia. *Sylvia Plath - Antología texto bilingüe. Selecciones de poesía universal*. Trad. de Jesús Pardo. Barcelona: Plaza & Janés, 1974; Madrid: Visor Libros, 2003.
- *Arbres d'hivern*. Trad. de Montserrat Abelló. Barcelona: Llibres del Mall, 1985.
- *Ariel*. Trad. de Ramon Buenaventura. Madrid: Hiperión, 1985.
- *Árboles de invierno (Winter Trees)*. Trad. de Manuel Ramos Chouza. Madrid: Hiperión, 2002.
- *Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963*. Trad. de Montserrat Abelló. Barcelona: Proa, 2006.
- *Poesía completa*. Trad. i notes de Xoán Abeleira. Velilla de San Antonio (Madrid): Bartleby, 2008.

ANNEX 1

MIRROR

Sylvia Plath, 23 d'octubre de 1961

*I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful ,
The eye of a little god, four-cornered.
Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long
I think it is part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over.*

*Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.
Then she turns to those liars, the candles or the moon.
I see her back, and reflect it faithfully.
She rewards me with tears and an agitation of hands.
I am important to her. She comes and goes.
Each morning it is her face that replaces the darkness.
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish.*

ESPEJO

Traducció de Xoán Abeleira, 2008

Soy plateado y exacto. No tengo prejuicios.
Me trago de inmediato todo cuanto veo,
Tal y como es, sin sombra de aprecio ni desprecio.
No soy cruel sino sincero:
el ojo cuadrado de algún dioscecillo.
Casi siempre estoy meditando sobre la pared de enfrente.
Es rosada, con manchas. Llevo tanto tiempo observándola
Que creo que ya forma parte de mi corazón. Pero ella va y viene.
Los rostros y la oscuridad nos separan una y otra vez.

Ahora soy un lago. Una mujer se inclina sobre mí,
Buscando en mi superficie lo que realmente es.
Luego se vuelve hacia esas mentirosas, las velas, la luna.
Veo su espalda, y la reflejo con toda fidelidad.
Ella me recompensa con su llanto y el temblor de sus manos.
No le importo nada. Me deja y vuelve a mí constantemente.
Cada mañana su rostro viene a reemplazar la oscuridad.
En mí se ahogó una joven antaño, y en mí una anciana hoy
Se yergue hacia ella, día tras día, como un pez terrible.

MIRALL

Traducció de Montserrat Abelló, 2006

Sóc de plata i precís. No prejudjo res.
Tot el que veig m'ho empasso de pressa
tal com és sense ombra d'amor o rebuig.
No sóc cruel, tan sols sincer,
l'ull d'un petit déu amb quatre costats.
La major part del temps medito sobre la paret del davant.
És rosa amb piquets. Fa tant de temps que me la miro
que em sembla una part del meu cor. Però fa pampallugues.
Cares i foscó ens separen una i una altra vegada.

Ara sóc un llac. Una dona es vincla sobre meu,
cercant en els meus confins el que realment és.
Aleshores es tomba cap a aquelles mentideres, les espelmes o la lluna.
Jo li veig l'esquena i la reflecteix fidelment.
M'ho recompensa amb llàgrimes i agitant les mans.
Sóc important per a ella. Entra i surt.
Cada dia és la seva cara el que substitueix la fosca.
En mi ha ofegat una noia jove, i dins meu una dona vella
s'alça vers ella dia rere dia, com un peix terrible.

ESPEJO

Traducció de Jesús Pardo, 1974

Soy de plata y exacto. Sin prejuicios.
Y cuanto veo trago sin tardanza
tal y como es, intacto de amor u odio.
No soy cruel, solamente veraz:
ojo cuadrangular de un diosecillo.
En la pared opuesta paso el tiempo
meditando: rosa, moteada. Tanto ha que la miro
que es parte de mi corazón. Pero se mueve.
Rostros y oscuridad nos separan

sin cesar. Ahora soy un lago. Ciérase
sobre mí una mujer, busca mi alcance.
Vuélvese a esos falaces, las luciérnagas
de la luna. Su espalda veo, fielmente
la reflejo. Ella me paga con lágrimas
y ademanes. Le importa. Ella va y viene.
Su rostro con la noche sustituye
las mañanas. Me ahogó niña y vieja súbeme
así, día tras día, pez terrible.

ANNEX 2

MARY'S SONG

Sylvia Plath, 19 de novembre de 1962

*The Sunday lamb cracks in its fat.
The fat
Sacrifices its opacity...*

*A window, holy gold.
The fire makes it precious,
The same fire*

*Melting the tallow heretics,
ousting the Jews.
Their thick palls float*

*Over the cicatrix of Poland, burnt-out
Germany.
They do not die.*

*Grey birds obsess my heart,
Mouth-ash, ash of eye.
They settle. On the high*

*Precipice
That emptied one man into space
The ovens glowed like heavens, incandescent.*

*It is a heart,
This holocaust I walk in,
O golden child the world will kill and eat.*

LA CANÇÓ DE MARIA

Traducció de Montserrat Abelló, 1985

El xai del diumenge cruix en el seu greix.
El greix
sacrifica la seva opacitat...

Una finestra, or sagrat.
El foc la fa preciosa,
el mateix foc

fon els heretges de sèu
foragitant els jueus.
Els seus pal·lis gruixuts suren

damunt la cicatriu de Polònia, Alemanya
cremada.
No moren pas.

Aus grises m'obsessionen el cor,
cendra de boca, cendra d'ull.
S'assenten. En l'alt

precipici
que buidà un home dins l'espai
els forns llüïren com cels, incandescents.

És un cor,
aquest holocaust on camino
oh infant d'or, el món vol matar i menjar.

LA CANCIÓN DE MARÍA
Traducció de Jesús Pardo, 1974

La grasa del cordero dominical cruje.
La grasa cruje
sacrificando su opacidad...

Una ventana, oro santo.
El fuego la hace inapreciable,
el mismo fuego

funde a los herejes sebosos,
afuera los judíos.
Sus densos palios flotan

sobre la cicatriz de Polonia, Alemania
quemada sin remedio.
No mueren.

Aves verdes me obsesionan:
ceniza de bocas, de ojos
ceniza. Pósanse. En el alto

precipicio
que vació a un hombre espacio adentro
los hornos caen como cielos, incandescentes.

Es un corazón
este holocausto en que me adentro
Oh niño dorado el mundo mata y come.

LA CANCIÓN DE MARY
Traducció de Manuel Ramos Chouza, 2002

El cordero de los domingos se tuesta en su grasa.
La grasa
sacrifica su opacidad...

una ventana, oro sagrado.
El fuego la ennoblece,
el mismo fuego

que derrite los grasientos herejes,
que destierra a los judíos.
Sus tupidos sudarios ondean

sobre la cicatriz de Polonia, la arrasada
Alemania.
No mueren.

Pájaros grises angustian mi corazón,
boca de ceniza, ceniza en los ojos.
Ellos permanecen. Sobre el enorme

precipicio
desde el que un hombre fue arrojado al vacío
los hornos resplandecían como cielos, incandescentes.

Es un corazón,
este holocausto por el que camino,
Oh niño mimado que el mundo matará y se comerá.

LA CANCIÓN DE MARÍA
Traducción de Xoán Abeleira, 2008

El cordero dominical cruje en su grasa.
La grasa
Sacrifica su opacidad...

Una ventana, oro sagrado.
El fuego la vuelve preciosa,
El mismo fuego

Que funde a los herejes de sebo
Y expulsa a los judíos.
La densa humareda de sus paños mortuorios flota

Sobre la cicatriz de Polonia, la calcinada
Alemania.
No mueren.

Pájaros grises obsesionan mi corazón,
ceniza en la boca, ceniza de ojo.
Se asientan. En el alto

Precipicio
que arrojó a un hombre al espacio
Los hornos resplandecían como cielos, incandescentes.

Este holocausto
en el que me adentro es un corazón,
Ah, niño dorado que el mundo matará para comérselo.

ANNEX 3

DADDY

Sylvia Plath, 12 d'octubre de 1962

*You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.*

*Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time—
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one gray toe
Big as a Frisco seal*

*And a head in the freakish Atlantic
Where it pours bean green over blue
In the waters of beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
Ach, du.*

*In the German tongue, in the Polish town
Scraped flat by the roller
Of wars, wars, wars.
But the name of the town is common.
My Polack friend*

PAPÀ

Trad. de Montserrat Abelló i Mireia Mur, 1994

*Ja no em serveixes, no em serveixes
més, sabata negra
dins on he viscut com un peu
trenta anys seguits, mísera i blanca,
gosant a penes respirar o esternudar.*

*Papà, ha calgut que et matés.
Vas morir abans que en tingués temps,
feixuc com el marbre, un sac ple de Déu,
estàtua sinistra amb un dit del peu gris
tan gros com una foca de Frisco*

*i el cap fins de l'Atlàntic rampellut,
on aboca verd pèsol damunt el blau
de les aigües del bell Nauset.
Pregava tot sovint per recobrar-te.
Ach, du.*

*En llengua alemanya, a la ciutat polonesa
arrasada pel corró
de guerres i més guerres.
Però el nom d'aquella ciutat és molt corrent.
El meu amic polonès diu*

PAPAÍTO

Traducció de Ramón Buenaventura, 1985

*Ya no, ya no
ya no me sirves, zapato negro,
en el cual he vivido como un pie
durante treinta años, pobre y blanca,
sin atreverme apenas a respirar o a hacer achís.*

*Papaíto: he tenido que matarte.
Te moriste antes de que me diera tiempo...
Pesado como el mármol, bolsa llena de Dios,
lívida estatua con un dedo del pie gris,
del tamaño de una foca en San Francisco.*

*Y la cabeza en el Atlántico extravagante
en que se vierte el verde legumbre sobre el azul
en aguas del hermoso Nauset.
Solía rezar para recuperarte.
Ach, du.*

*En la lengua alemana, en la localidad polaca
apisonada por el rodillo
de guerras y más guerras.
Pero el nombre del pueblo es corriente.
Mi amigo polaco*

*Says there are a dozen or two.
So I never could tell where you
Put your foot, your root,
I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.*

*It stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich,
I could hardly speak.
I thought every German was you.
And the language obscene*

*An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.*

*The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true.
With my gipsy ancestress and my weird luck
And my Taroc pack and my Taroc pack
I may be a bit of a Jew.*

*I have always been scared of you,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat mustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You—*

que n'hi ha una dotzena o dues.
Així, mai no vaig poder saber
on plantaves el peu ni les arrels,
mai no vaig poder parlar amb tu.
Se m'encastava la llengua al paladar.

Se m'encastava al parany dels filats.
Ich, ich, ich, ich,
amb prou feines podia parlar.
Et veia en cada alemany.
I aquella llengua obscena

era un tren, un tren
que m'arrossegava com a un jueu.
Un jueu cap a Dachau, Auchwitz, Belsen.
Vaig començar a parlar com un jueu.
Penso que bé podria ser jueva.

Les neus del Tirol, cervesa blanca de Viena
no són tan pures ni autèntiques.
Amb els ancestres gitanos i la meva rara sort
i el meu Tarot, i el meu Tarot,
bé puc ser una mica jueva.

He tingut sempre por de tu,
amb la teva Luftwaffe, el teu cloc-cloc.
I el bigoti perfilat
i l'ull ari, blau brillant.
Home pànzer, home pànzer, oh Tu,

dice que hay una o dos docenas.
De modo que nunca supe distinguir dónde
pusiste pie, raíces:
nunca me pude dirigir a ti.
La lengua se me pegaba a la mandíbula.

Se me pegaba a un cepo de alambre de púas.
Ich, ich, ich, ich,
apenas lograba hablar.
Creía verte en todos los alemanes.
Y el lenguaje obsceno,

una locomotora, una locomotora
que me apartaba con desdén, como a un judío.
Judío que va hacia Dachau, Auschwitz, Belsen.
Empecé a hablar como los judíos.
Creo que bien podría ser judía yo misma.

Las nieves del Tirol, la clara cerveza de Viena,
no son ni muy puras ni muy auténticas.
Con mi abuela gitana, mi suerte rara
y mis naipes de Tarot, y mis naipes de Tarot,
podría ser algo judía.

Siempre *te* tuve miedo,
con tu Luftwaffe, tu pomposa jerga
y tu recortado bigote
y tus ojos arios, azul brillante.
Hombre-panzer, hombre-panzer: oh Tú...

*Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.*

*You stand at the blackboard, daddy,
In the picture I have of you,
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not
Any less the black man who*

*Bit my pretty red heart in two.
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.*

*But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look*

*And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.*

no Déu, sinó una esvàstica
tan negra que cap cel no la travessa.
Tota dona adora un Feixista,
la bota a la cara, el cor brutal
i rude d'un home brutal com tu.

Estàs dret a la pissarra, papà,
a la foto teva que tinc,
amb un clot al mentó en lloc del peu,
però sempre tan diabòlic, sempre
el mateix home negre que

amb un mossec em migpartia el cor.
Tenia deu anys quan et van enterrar.
Als vint provava de morir
per tornar, tornar, tornar cap a tu.
Suposava que amb els ossos n'hi hauria prou.

Però em van estirar fora del sac
i van collar de nou tots els bocins.
Aleshores vaig saber què havia de fer.
Vaig confegir un nou model de tu,
un home de negre amb aire de Meinkampf

i un gran delit pel poltre i el garrot.
I jo deia sí, sí.
Així que, papà, heus aquí el final.
Tallats arran els fils d'aquest negre telèfon,
les veus ja no podran reptar-hi més?

No Dios, sino una esvástica
tan negra, que por ella no hay cielo que se abra paso.
Cada mujer adora a un fascista,
con la bota en la cara; el bruto,
el bruto corazón de un bruto como tú.

Estás de pie junto a la pizarra, papáito,
en el retrato tuyo que tengo,
un hoyo en la barbilla en lugar de en el pie,
pero no por ello menos diablo, no menos
el hombre negro que

me partió de un mordisco el bonito corazón en dos.
Tenía yo diez años cuanto te enterraron.
A los veinte traté de morir
para volver, volver, volver hacia ti.
Supuse que con los huesos bastaría.

Pero me sacaron de la tumba,
y me recompusieron con pegamento.
Y entonces supe lo que había que hacer.
Saqué de ti un modelo,
un hombre de negro con aire de Meinkampf,

e inclinación al potro y al garrote.
Y dije sí quiero, si quiero.
De modo, papáito, que por fin he terminado.
El teléfono negro está desconectado de raíz,
las voces no logran que críe lombrices.

*If I've killed one man, I've killed two——
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.*

*There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.*

Si he mort un home n'he mort dos:
el vampir que afirmava ser tu
i em va beure la sang durant un any,
durant set anys, si ho vols saber.
Papà, ara ja et pots ajaçar.

Una estaca et travessa el cor gras i negre
i els vilatans mai no t'han estimat.
Ballen i trepitgen al teu damunt.
Des de sempre sabien que eres tu.
Papà, papà, malparit, ja en tinc prou.

Si ya he matado a un hombre, que sean dos:
el vampiro que dijo ser tú
y se me estuvo bebiendo la sangre durante un año,
siete años, si quieres saberlo.
Ya puedes descansar, papaíto.

Hay una estaca en tu negro y grasiento corazón,
y a la gente del pueblo nunca le gustaste.
Bailan y patalean encima de ti.
Siempre *supieron* que eras tú.
Papaíto, papaíto, hijoputa, ya he terminado.

PAPAÍTO

Traducció de Jesús Pardo, 1974, dins
l'assaig sobre la biografia de Plath que
precedeix l'antologia.

Ya no me vas, ya no me vas,
zapato negro, nunca más,
como si yo fuese un pie estás
ya treinta años, pobre y blanco,
... ..
Papá, te tuve que matar,
Te moriste sin darme tiempo
... ..
En la ciudad polaca, en alemán,
laminada por la apisonadora
de guerras, guerras, guerras.
... ..
Nunca supe localizar
el lugar que solías pisar,
tu raíz, nunca te pude hablar.
La lengua no sabía andar
contra tu alambrada tenaz.
... ..
Ich, Ich, Ich, Ich,
no me conseguía expresar.
Tú encarnabas todo lo alemán.
... ..

Un motor, un motor
que me llevaba más allá

como un judío hacia Dachau,
Auschwitz, Belsen.
Como un judío empecé a habar,
¿seré yo judía, quizá?
... ..
Como mi abuela gitana y mi extraña suerte
y mis amuletos y mis amuletos
podré judía resultar.
Siempre te tuve miedo, papá,
con tu Luftwaffe y tu tralalá.
Y tu bigotín y tu mirar
ario, azul lúcido
... ..
No Dios, cruz gamada, tan
negra que el cielo no la pasará.
Qué bien los fascistas nos van
a las mujeres, en la faz
la bota, corazón brutal,
un bruto como tú, papá.

Te veo contra la pizarra
en la foto que aún tengo, papá,
mentón hendido, no uña hendida,
pero igual que el diablo, ni más
ni menos que el negro que hendió mi rojo
corazoncito en dos.
Tenía diez años cuando te enterraron.
A los veinte años me quise matar
y a ti, a ti regresar.
... ..

Hice un muñeco como tú,
un hombre con aire de Meinkapmf
y la pasión de atormentar.
Y me dije: Ya está, ya está.
Por fin, se acabó ya, papá.
El teléfono negro roto está,
las voces no se infiltran ya.
Maté a un hombre, maté a dos,
al vampiro que decía ser tú
y que un año mi sangre bebió,
siete años, papá, por si no
lo sabías, ya te puedes echar.
Hay una estaca en tu corazón
negro, y la gente nunca te estimó.
Ahora bailan y te pisan. Que fuiste tú

siempre supieronlo. Papá,
papá, bellaco, se acabó.

PAPI

Xoán Abeleira, 2008

Tú ya no, tú ya no
Me sirves, zapato negro
En el que viví treinta años
Como un pie, mísera y blancuzca
Casi sin atreverme ni a chistar ni a mistar.

Papí, tenía que matarte pero
Moriste antes de que me diera tiempo.
Saco lleno de Dios, pesado como el mármol,
Estatua siniestra, espectral, con un dedo del pie
gris,
Tan grande como una foca de Frisco,

Y una cabeza en el insólito Atlántico
Donde el verde vaina se derrama sobre el azul,
En medio de las aguas de la hermosa Nauset.
Yo solía rezar para recuperarte.
Ach, du.

En tu lengua alemana, en tu ciudad polaca
Aplastada por el rodillo
de guerras y más guerras.
Aunque el nombre de esa ciudad es de lo más
corriente.
Un amigo mío, polaco,

Afirma que hay una o dos docenas.
Por eso yo jamás podía decir dónde habías
Plantado el pie, dónde estaban tus raíces.
Ni siquiera podía hablar contigo.
La lengua se me pegaba a la boca.

Se me pegaba a un cepo de alambre de púas.
Ich, ich, ich, ich.
Apenas podía hablar.
Te veía en cualquier alemán.
Y ese lenguaje tuyo, tan obsceno.

Una locomotora, una locomotora
silbando, llevándome lejos, como a una judía.
Una judía camino de Dachau, Auschwitz, Belsen.
Empecé a hablar como una judía.
Incluso creo que podría ser judía.

Las nieves del Tirol, la cerveza rubia de Viena
No son tan puras ni auténticas.
Yo, con mi ascendencia gitana, con mi mal hado
Y mi baraja del Tarot, y mi baraja del Tarot,
Bien podría ser algo judía.

Siempre te tuve miedo: a *ti*, a *ti*,
Con tu Luftwaffe, con tu pomposa germanía,
Con tu pulcro bigote y esa
Mirada aria, azul centelleante.
Hombre-pánzer, hombre-pánzer, ah tú...

No eras Dios sino una esvástica
Tan negra que ningún cielo podía despejarla.
Toda mujer adora a un fascista,
La bota en la cara, el bruto
Bruto corazón de un bruto como tú.

Mira, papí, aquí estás delante del encerado,
En esa foto tuya que conservo,

Con un hoyuelo en el mentón en lugar de en el
pie,
Mas sin dejar por eso de ser un demonio,
El hombre de negro que partió

De un bocado mi lindo y rojo corazón.
Yo tenía diez años cuando te enterraron.
A los veinte intenté suicidarme
Para volver, volver a ti.
Creía que los huesos lo harían.

Pero me sacaron del saco
y me amañaron con cola.
Y entonces supe lo que tenía que hacer.
Creé una copia tuya,
Un hombre de negro, tipo Meinkampf

Amante del tormento y la tortura.
Y dije sí, sí quiero.
Pero, papí, se acabó. He desconectado
El teléfono negro de raíz, las voces
Ya no pueden reptar por él.

Si ya había matado a un hombre, ahora son dos:
El vampiro que afirmaba ser tú
Y que me chupó la sangre durante un año,
siete años, en realidad, para que lo sepas.
Así que ya puedes volver a tumbarte, papí.

Hay una estaca clavada en tu grueso y negro
Corazón, pues la gente de la aldea jamás te quiso.
Por eso bailan ahora, y patean sobre ti.
Porque siempre *supieron* que eras tú, papí,
Papí, cabrón, al fin te rematé.